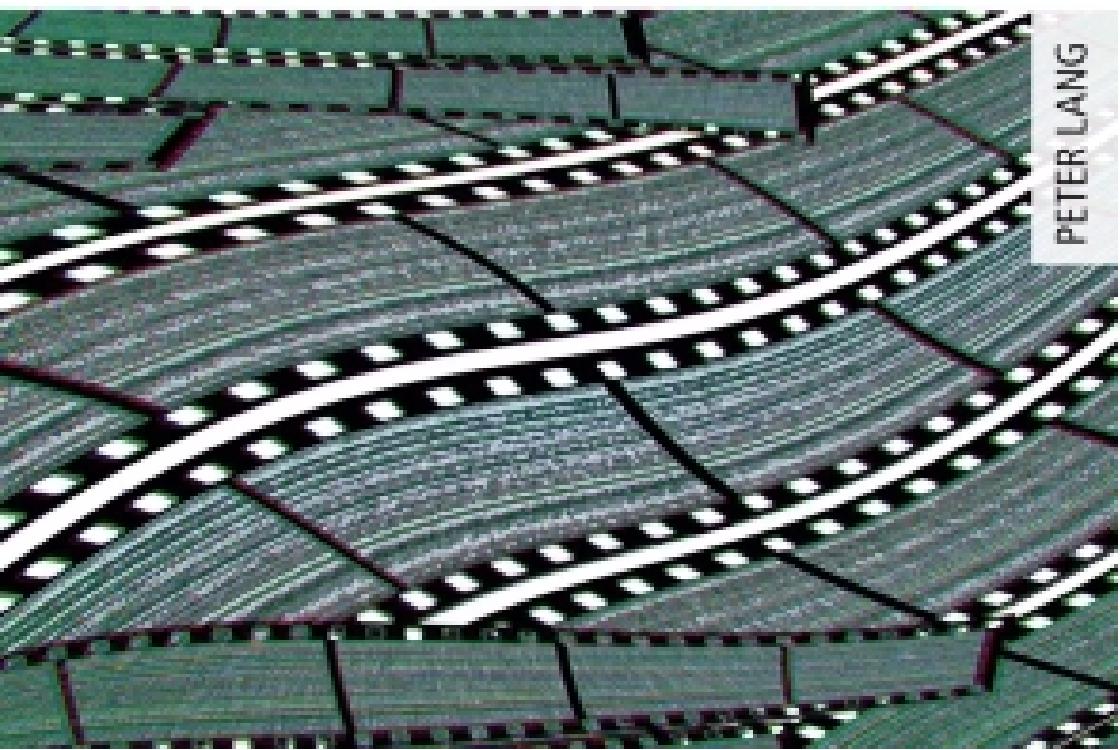


Ingmar Fernengel

Ängstlich und gottverlassen

Woody Allen und Ingmar Bergman auf der Suche
nach dem Sinn des Lebens



PETER LANG

Vorspann

Existentielle Fragestellungen sind so alt wie die Menschheit selbst. Wo komme ich her? Wo gehe ich hin? Warum bin ich hier? Ist mein Dasein gewollt oder eher zufällig? Fragen nach dem Sinn des irdischen Lebens haben in der Literatur eine lange Tradition, in neuerer Zeit besonders geprägt durch Heidegger, Jaspers und Sartre. Für einen Filmemacher bedarf es sehr viel mehr Mut und Freiheit, derart sperrige Fragen in seinem Werk zu platzieren. Entsprechend klein ist der Kreis derer, die es versucht haben. Buñuel als beißende Klerikalkritik, Scorsese mit seinen wiederkehrenden Symbolen der Kreuzigung, des Leidens und sogar Fellini auf seine wenn auch eigenwillige Art.

Dennoch bleibt Ingmar Bergman ein einsamer Vorreiter, dessen filmische Gedanken die geistige Haltung der jungen Generation nach dem zweiten Weltkrieg nährten. Angst, Verzweiflung, kalter Krieg und eine tief begriffene Einsamkeit gehörten zu den bestimmenden Erfahrungen dieser Generation. Dass Bergmans Filme den Nerv der Zeit exakt trafen, geschah eher zufällig, denn seine eigenen Beweggründe entsprangen einem hermetischen System, das sich kaum um die großen weltlichen Zusammenhänge scherte.

Als Woody Allen, zweifellos angeregt von Bergman, existentialphilosophische Themen erstmals ernsthaft in seinen Filmen verarbeitete, spielten diese Fragen in der Öffentlichkeit praktisch keine Rolle mehr. Insofern kann man Allen getrost als altmodisch bezeichnen – im positiven Sinne, denn er kümmert sich nicht um Modetrends, lebt außerhalb des schnelllebigen Teils der Gesellschaft. Ihren Regeln hat er sich nie unterworfen, er hört mit Vorliebe Jazzmusik und seine Art Filme zu drehen hat sich seit dreißig Jahren nicht verändert. Dennoch traf auch er den Nerv der Zeit. Die junge Generation Ende der 70er und in den 80er Jahren fühlte sich von Allens Leinwandfigur angesprochen. Besonders die Beziehungsprobleme im Film dienten als Spiegel ihrer eigenen Schwierigkeiten und Allens intellektuelle „Lösungsansätze“ waren ungewöhnlich, dabei immer ehrlich und zum Schreien komisch. Auch die Kritiker hatten sich an den intelligenten Humor gewöhnt und schätzten ihn. Umso enttäuschter und unbarmherziger reagierten sie, jedes Mal wenn Allen, der Komödiant, dieses Terrain verließ und eine ernstere Richtung einschlug.

Bergman, als einflussreicher „Botschafter der Angst“ anerkannt, hatte mit einem anderen Problem zu kämpfen. Die Fragen waren stets die gleichen, jedes Mal, wenn ein neuer Bergman-Film herauskam. Die Kritiker versuchten weder zu beschreiben, was sie gesehen hatten, noch das Gesehene zu analysieren. Die künstlerische Konzeption, raumgreifend in den Besprechungen anderer Regisseure, wurde in den Bergman-Rezensionen vollkommen vernachlässigt. In erster Linie wurde die Botschaft der Filme diskutiert. Es hieß dabei aber nicht: Was will uns der Film sagen?, sondern: Was will uns Bergman sagen? Bergman-Gegner waren grundsätzlich verwirrt, seine Anhänger suchten nach passenden Teilen, um das vorhandene Puzzle zusammenzusetzen.

„Wie wohl keinem anderen Filmschöpfer ist Bergman die Mission zugefallen, moralischer Wegweiser seiner Zeit zu sein“¹, schreibt der schwedische Kulturrepublizist Mikael Timm. Und in solcher Funktion erschien es für viele wichtig, die Botschaft der Filme mit der Absicht der Privatperson Bergman zu synchronisieren. Aber dieser Bergman ist als Mensch, als „Wegweiser“ im Hintergrund, vergänglich, seine Filme dagegen bleiben und stehen für sich, so wie sie schon immer für sich gestanden haben. Wonach also suchen? Nach seiner Seele, seinem Innersten?

Bergman als Künstler ist einerseits eine fiktive Gestalt, die andererseits dem Privatmann Bergman ähnelt. Das vollendete Kunstwerk braucht den Künstler nicht mehr. Seine Intention ist nicht mehr als ein Angebot, ein Vorschlag für den eigenen Gedankenapparat, für die eigene Interpretation. Anders verhält es sich, wenn es gilt, Zusammenhänge zu erkennen, Entwicklungen nachzuzeichnen innerhalb eines Gesamtwerkes, Handschriften zu vergleichen und Einflüsse zu rekonstruieren.

Ich habe versucht beides, eine autorimmanente und eine werkimmanente Interpretation, mit einzubeziehen, um beiden Positionen gerecht zu werden. Wenn ich also sage: „Allen und Bergman sind auf der Suche nach...“, dann ist das jeweils sowohl die fiktive Figur hinter dem Film, in Gestalt des Regisseurs, der eine Idee verfolgt, und diese wiederum im Film zum Ausdruck bringt, als auch der Regisseur als Mensch, dessen persönliche Entwicklung sich auf den Film niederschlägt.

Ich habe mich entschieden, das filmische Gesamtwerk (chronologisch) abzudecken (die thematische Wichtigkeit ergibt sich also nicht aus der Erwähnung oder Anordnung der Filme). Es ist der einfachste und, wie ich finde, interessanteste Weg die Entwicklung des Künstlers unmittelbar zu verfolgen und zu verstehen. Allen und Bergman sehe ich als Künstler, deren Filme fast ausnahmslos sehr persönlich sind. Als Menschen wie auch als Künstler haben sie eine Entwicklung durchlaufen, die ihre Filme dokumentieren. Diesem Prozess möchte ich Rechnung tragen.

Bei der Behandlung der Regisseure gehe ich nicht chronologisch vor, aus einem persönlichen Grund: Der ursprüngliche Ansatz erwuchs aus einem Interesse für Bergmans religiöse Phase, das zusätzlich durch den immensen Erklärungsbedarf geweckt wurde. Allen kam zwar erst später dazu, aber er war es damals, der mir Bergman überhaupt erst „vorstellte“. Ich mochte Allen und wollte wissen, wieso Alvy seiner Angebeteten in ANNIE HALL unbedingt Bergmans VON ANGESICHT ZU ANGESICHT zeigen musste.

Die Verbindung zwischen den beiden Regisseuren offenbarte sich mir erst später – mit verblüffender Deutlichkeit. Auch wenn die existentialistische Thematik in Allens Filmen viel unauffälliger verpackt und vom oberflächlichen Betrachter leicht übersehen werden kann, so wird die folgende Auseinandersetzung doch deutlich machen, dass beider Beweggründe mehr als ähnlich sind und es straf-

1 Mikael Timm: Filmen im Grenzland. In: Åhlander, S.15.

lich wäre sie zu vernachlässigen. „Von Allen zu Bergman“, das ist der Weg, den ich gegangen bin.

Im Anhang habe ich den kompletten Wortlaut des Bühnenprogramms, wie er auf dem vierseitigen Schallplattenalbum „Woody Allen: The Night Club Years 1964–1968“ zu hören ist, transkribiert und beigefügt. Die Aufnahme ist vergriffen und nicht mehr neu aufgelegt worden.² So erhalten Sie als Leser die Möglichkeit, die im Kapitel „Stand-Up Comedy 1964 – 1968“ angeführten Zitate in ihren Kontext eingliedern zu können.

Unterhaltung ist nicht die schlechteste Eigenschaft des Kinos und auch Filmliteratur sollte nicht zuletzt das Verlangen nach dieser Unterhaltung wecken. Ich habe mich deshalb um eine klare, gut verständliche aber dadurch nicht weniger analytische Sprache bemüht, die dazu einlädt, das Gesamtwerk dieser beiden Regisseure neu zu entdecken. Filmgeschichte wird erst so richtig interessant, wenn man beginnt Zusammenhänge zu erkennen. Wenn die Phase überwunden ist, in der man aus jedem Bereich nur das „beste“ sehen will. Jeder Filminteressierte arbeitet mit Listen und Nachschlagewerken, um dem unfassbaren Fundus an Informationen Herr zu werden. Natürlich kristallisieren sich dabei Vorlieben heraus und es entsteht ein inneres, sehr persönliches System von Bildern, Szenen, Blicken und Momenten, aber auch Jahreszahlen, Namen und – immer mehr Querverbindungen.

Die Auswahl an Filmbüchern ist sehr vielfältig. Da gibt es Werkanalysen und Porträts einzelner Schauspieler, Regisseure oder anderer Film-Techniker, Bücher mit regionalen, stilistischen oder genretypischen Eingrenzungen, Interviewbücher, filmgeschichtliche Bücher. Aber ich kenne kein Buch, das – wie in diesem Fall – zwei Regisseure so nahe zusammenbringt, dass jeder Leser zwangsläufig Berührungspunkte entdecken muss, selbst wenn es sich dabei um seine eigenen Entdeckungen handelt, die dem Autor entgangen sind. Denn Filme erwachen erst im Kopf des Zuschauers zum Leben und werden auch von jedem Zuschauer anders wahrgenommen. Über Film zu sprechen, bedeutet Gefühle und Eindrücke in Worte zu fassen, wenig ist objektiv gegeben, vieles an eigene Sehgewohnheiten und Seherfahrungen geknüpft.

Der von mir gewählte Begriff der „gedanklichen Verwandtschaft“³ lässt sich im Grunde auf alle Filmschaffenden anwenden, weil sich alle des Erbes von Griffith, Chaplin, Lang und vielen anderen Filmpionieren bedienen, die mit einfachen Mitteln eine auch heute noch gültige Sprache entwickelt haben. Berührungspunkte zu finden zwischen (um diesem Beispiel zu folgen) zwei Regisseuren ist nicht schwierig; wie ergiebig die Analogien und Vergleiche im Einzelnen sind, hängt nicht zuletzt vom Gespür des Untersuchenden ab. Wenn es mir gelungen ist, kleine Denkanstöße zu vermitteln und neue Sichtweisen zu eröffnen, dann habe ich mein Ziel schon erreicht.

2 Mittlerweile ist eine stark gekürzte Best-Of CD unter dem Titel „woody allen: standup comic“ im Handel erschienen.

3 Vgl. S. 12.

Parallele Welten

Welche Relevanz hat ein Bergman heute? Das Kino ist ein Ort der Erinnerungen. Filme erzählen immer von etwas Vergangenem, von der Zeit, in der sie gemacht wurden, unabhängig davon, wann die Geschichte spielt. Entweder wir haben diese Erinnerungen, oder wir haben sie nicht. Wenn wir sie nicht haben, können wir nicht an sie denken, mit einem Lächeln die schönen, lustigen und traurigen Momente ins Gedächtnis rufen. Wenn wir sie hätten, so wie wir Gebrauchsgegenstände besitzen, dann müssten wir nicht an sie denken, sie immer wieder hervorholen. Aber Erinnerungen verblassen mit den Jahren. Und manchmal brauchen wir jemanden, der uns daran erinnert, dass es diese Erinnerungen gibt. So wie die „Cahiers du Cinéma“ in den fünfziger und sechziger Jahren das Kino in seiner Gesamtheit von Anfang an zelebrierten und ihre „wiederentdeckten“ Filme und Regisseure einer Generation näher brachten, die sich begeistert darauf stürzte. Die „politique des auteurs“ hat weite Kreise gezogen. Es gibt sie, die gegückten Studio- oder Produzentenfilme, aber reicher sind die Filme, die eine Handschrift erkennen lassen, die in ihrer Unvollkommenheit vollkommen sind.

Bergman ist einer dieser Autoren. Die meisten seiner Filme sind kein bisschen gealtert. Nur ein Grund, warum es sich in seinem Fall ganz besonders lohnt, die Erinnerung aufzufrischen. Unverfälschter und freier hatte kaum jemand das Glück Filme zu drehen. Svensk Filmindustri war ein gut gehendes Studio zu der Zeit. Bergman konnte sich ausprobieren, dabei lernen und seine Filmsprache ungehindert perfektionieren. Wie groß seine Freiheit war, lässt sich am besten daran ablesen, wie persönlich oft die Botschaften seiner Filme sind.

Von Woody Allen ist bekannt, dass die Psychotherapie ein homogener Teil seines Lebens geworden ist, das Statussymbol eines Neurotikers, der sich in der Anonymität der Großstadt nur einem Fremden gegenüber öffnen kann. Bergman hat sich den Psychiater gespart, indem er die drängenden existentiellen Fragen an seine Drehbücher gestellt, sie dort verarbeitet hat und nicht selten geläutert daraus hervorgegangen ist. Die Botschaft der Filme ist es denn auch, womit sich die Kritiker am längsten aufhalten. Religion, Moral, Liebe – sieht man genauer hin, fällt auf, wie ungeniert autobiographisch ihr Ursprung ist. Das heißt aber nicht, dass sie an universeller Wirkungskraft einbüßen, im Gegenteil. Bergmans Filme offenbaren in ihrer Chronologie einen Entwicklungs- und Reifeprozess, der in der Theorie so nie lückenlos gedacht, geschweige denn konstruiert werden könnte. Entscheidend ist dabei, dass seine Filme ehrlich sind. Bei Verständnisschwierigkeiten hilft ein Blick in die Autobiographie („Laterna Magica“), auf Interviews und eigene Analysen, wo Bergman bereitwillig und offen Auskunft gibt.

Das „Autoren-Kino“ gibt es auch heute noch. Ihre Regisseure haben andere Möglichkeiten gefunden, ihre Produktionen zu finanzieren. Denn innerhalb der großen Studios (das gilt nicht nur für die USA) ist es viel schwieriger geworden,

künstlerisch frei zu arbeiten. Die Risikobereitschaft ist zurückgegangen. Film will immer mehr vermarktet werden. Die Vermarktung folgt strengen Regeln, die Kunst nicht. Eine solche Entwicklung ist aber nichts Neues, sie bedeutet keine Krise, das Kino ist lebendig und innovativ wie eh und je. Zu den hoffnungsvollsten Talenten gehören die Coen Brüder, Steven Soderbergh, Paul Thomas Anderson und Cameron Crowe, der 2001 (wie einst Truffaut mit Hitchcock oder Bogdanovich mit Welles) sein liebevolles Interviewbuch mit Billy Wilder herausgebracht hat. Der inzwischen verstorbene Wilder hatte sich etwa zur selben Zeit aus dem Filmgeschäft zurückgezogen, wie Bergman (Anfang der 80er Jahre), einer Zeit, in der das Kino seine letzte größere Durststrecke erlebte. Nur einer blieb davon gänzlich unbeeindruckt: Woody Allen.

Allen lässt sich in kein vorgefertigtes Schema pressen, keiner üblichen Kategorie zuordnen. Ein Film pro Jahr, seit dreißig Jahren, mit derselben stoischen Regelmäßigkeit, mit der er jeden Montag im selben Club mit den selben Musikern Klarinette spielt. Seinen Oscar für ANNIE HALL hat er nicht persönlich entgegengenommen, die Verleihung ist traditionsgemäß an einem Montag.⁴

Filmemachen als „Selbsttherapie“, wie bei Bergman, das trifft auf Allen so nicht zu (es ist höchstens eine willkommene Möglichkeit vom Leben abzulenken), lässt sich aber im umgekehrten Fall auf den Zuschauer anwenden, meint Hellmuth Karasek: „Wenn ich Woody Allens Filme, die meisten jedenfalls, geliebt habe (und noch liebe), dann einmal, weil er als Filmemacher genau der Zeitgenosse meiner Generation war: Parallel zu ihm verloren wir Haare, Überzeugungen, Freundinnen, genau zum gleichen Zeitpunkt haben wir Einsichten, Hypochondrien und Bindungen gewonnen – und er machte uns darüber lachen, weil er seine (also: unsere) Nichtigkeiten ernst nahm. Ernst aus der Distanz der Komik. Ohne müffelndes Selbstmitleid, ohne verschwitztes Pathos.“⁵

Religion, Moral und Liebe – was für Bergman galt, gilt mit veränderter Gewichtung genauso für Allen. Er hat von Anfang an die Ängste und Sehnsüchte seiner Generation eingefangen. Mit der öffentlichen Allen-Persona hat er einen Spiegel für sein Publikum und gleichzeitig eine Maske für sich selbst geschaffen. Zumindest ein Teil der geäußerten Ängste ist echt. Da es aber unmöglich ist, zwischen „Echtem“ und „Erfundenem“ zu unterscheiden, fällt es dem Zuschauer leicht, alles als vollkommen authentisch anzunehmen. Diese Authentizität ist Allen sehr wichtig, sie erlaubt ihm, eine Brücke zu schlagen zwischen der Kunst und dem Leben. Immer wieder betont er in seiner Arbeit die Nähe dieser beiden Pole.

Bei beiden (Bergman mehr als Allen) beschränkt sich die Auseinandersetzung mit ausschließlich existentiellen Themen auf eine kurze Phase ihrer Arbeit.⁶

4 2002 überwand er seine „Oscar-Phobie“ und machte unter dem Eindruck des 11. September eine Ausnahme. Um eine filmische Hommage an seine Stadt New York vorzustellen, fuhr er zur Oscarverleihung an die Westküste.

5 Karasek, S. 438.

6 Auch außerhalb dieser Phasen gehören existentielle Fragestellungen zum wiederkehrenden Motivkatalog.

Während sich Bergman in seinen frühen Filmen mit theologischen Themen aus-einandersetzte und sich dann allmählich davon verabschiedete, um sich anderen Motiven zuzuwenden, nutzte Allen erst den Humor um einen Abstand zu seiner jüdischen Herkunft aufzubauen, und schaffte dann das Kunststück, drängende Fragen der Jüdischkeits – meist kultureller Art – mit seinem Humor zu verbinden und sie trotzdem mit großer Ernsthaftigkeit zu behandeln. „[H]umor [...] often shapes Allen’s treatment of the Jewish materials and subjects“⁷, schreibt Girgus und fährt fort: „[The] use of Jewish materials in Crimes and Misdemeanors suggests a new quality of self-recognition on Allen’s part, a moment of mature psychological insight into himself and his work.“⁸

Diese Parallele dient als Bindeglied und aus einem zunächst experimentellen Vergleich kristallisiert sich allmählich eine eigentümliche gedankliche Verwandtschaft heraus, zwischen zwei Regisseuren, von denen der eine Inspiration für den anderen war.

Bewertung

Die persönliche Bewertung unter jedem Filmtitel soll zur Orientierung und zum spannenden Vergleich mit der eigenen Einschätzung dienen.

★☆☆☆	misslungen bis durchschnittlich
★☆☆☆	gut
★★☆☆	sehr gut
★★★☆	herausragend
★★★★	makellos

7 Girgus, S. 116.

8 Ebd., S. 111.